

ПОСТМОДЕРН В АВАНГАРДЕ

Вопрос о постмодернизме сегодня весьма актуален. Чаще всего с постмодернизмом связывают релятивизованное культурное сознание конца XX века. Это та эволюционная стадия, которая характерна для постиндустриального и постсоветского общества. В нем заново определяются условия существования искусства и формируются соответствующие культурные парадигмы.

Постмодернистское мироощущение развивается в условиях законченности и исчерпанности одного стиля жизни и неясности образа нового бытия. Оно порождено переходным временем смуты и кризиса. Идеологическая неопределенность, мировоззренческая плюралистичность стимулируют понимание мира как интерпретации, зависящей от субъективной позиции человека. Конечных истин нет, все относительно, потому что связано с ограниченными возможностями восприятия и толкования, ни одно из которых не может претендовать на окончательность. Равенство когнитивных установок и мировоззренческих представлений выбивает почву из-под объяснительных концепций целостного, глобального характера. Осуществляется ценностная децентрация и денерархизация, используется принцип нонселекции, то есть отказ от отбора средств, приемов, стилистических фигур в их подчиненности идейно-художественному замыслу, концептуальному ядру произведения.

У самого произведения смазываются границы, оно теряет классические пропорции. Незавершенность проистекает из невозможности автора обрести себя, самоидентифицироваться, отождествиться с какой-либо мирообъяснительной стратегией, «затвердеть» на почве каких-либо религиозных, идеологических, моральных, научных воззрений общего характера, чтобы выстроить свой художественный космос.

Вместе с тем постмодернист лишен экзистенциального отчаяния, он не сокрушается от сознания своей расщепленности, невозможности быть демиургом. Его личная ответственность снимается приобщением к культурно-историческому карнавалу, хороводу масок, за которыми нет гармонизирующих мирозидательных смыслов, но с которыми связывается игра разноликих означающих, объявляемая единственной реальностью, доступной современному разуму. В результате произведение становится симулякром – «копией без оригинала». Свободолюбивому постмодернизму чужд всякий авторитаризм, поэтому он воспринимает контроль над хаосом, жизненной спонтанностью и случайностью как форму репрессии.

Как и любое культурное явление, постмодернизм имеет свои корни, истоки, начальные формы. И речь идет не о рудиментарных образованиях, а о сложившихся, отвечающих многим системным требованиям

постмодернизма процессах. Они возникли в недрах модернизма как реакция на его эстетические принципы и каноны.

Модернизм в лице декадентства и символизма создавал свой автономный и эстетически завершенный мир, подчиненный гармонии и противостоящий хаосу и враждебности действительности. Он искал утешения в искусстве, спасался в создаваемой «башне из слоновой кости». Им владели унифицирующие культурные модели и мирозерцательные дискурсы – миф, история, психология, позже – поток сознания как средство уловить внутреннюю целокупность личности. Конфликт и разлад, отчужденность и некоммуникабельность в модернизме – объект изображения, а не характеристика способа художественного мышления, принципа изображения и авторского поведения. Автор собран, его творческая воля управляет изображенным миром и тогда, когда тот загадка и тайна, он контролирует экзистенцию героев, испытываемых превратностями судьбы, обстоятельствами существования (нередко мистического плана). Автор может рефлексировать по поводу одиночества человека, его заброшенности в «юдоль страдания», богооставленности. Автор может безраздельно стремиться к свободе, но обязан так или иначе считаться с неумолимостью неких всемогущих законов и жизненных (часто иррациональных) повелений, рождающих импульсы страха, ужаса и отчаяния в душе человека. Человек для модернизма еще представляет ценность. Он мал и ничтожен перед лицом мирового Зла, Вечности и Смерти, но он жаждет познать основы мироустройства. Для модернистского сознания характерна определенная избирательность, иерархия распределения ценностей, преднамеренность художественных решений.

Поэт-модернист выступает как личность в ее общечеловеческих измерениях, субъект, постигающий смыслы бытия (или ужасающийся их отсутствием, «безднами» и тайнами, противоречиями), тянущийся к вечному и непреходящему – ценностным абсолютам: Красоте, Искусству, Гармонии, Богу. Душа его взаимодействует с миром, осмысляемым в категориях бинарных оппозиций, субординации связей и отношений, организующих поэтический космос. Логоцентристская ориентированность модернизма предполагает наличие неких «перводанностей», сущностей, нуждающихся в материально-знаковом воплощении, образно-символическом претворении, переводе на другой язык, объективации и т.д. Подобное мировосприятием управляет когнитивно-эпистемологическая схема, в основе которой примат субъекта над объектом, первичность содержания по отношению к форме, доминирование личностного авторского мировидения, считающего себя истиной в последней инстанции (при одновременном осознании относительности мировоззренческих представлений).

Эти художественные установки стали расшатывать и разрушать новые литературные направления 1910-х годов. Прежде всего – футуризм. Футуристический авангард в лице поэтов-заумников не ставил своей

задачей отражать жизнь, воспроизводить ее процессы, осмыслять их. Он создавал свою реальность – виртуальное подобие действительности, не копирующее натуру. Заумники из группы «41» избегали сюжетности, логической выверенности и психологизма. Особенностью их поэтики выступало то, что изображающая стратегия текста, устраняя пластические цели, предлагала в качестве предмета репрезентации собственные усилия. Изображающее слово, становясь «словом как таковым», избегало жизнеподобия и, перерастая инструментальную роль, само стремилось занять место изображения. Высказывание переставало быть языковым эквивалентом внешней ситуации, оказывалось самозаконным центром активности и тем самым превращалось в вещь. Овеществленное высказывание своим наличным присутствием удостоверяло ценностный ранг словесной композиции как произведения нового искусства. Здесь важна была чистота форм, их самодостаточность, независимость от текстового наполнения. Знаковая конструкция приобретала известную автономию благодаря освобождению слов от фиксированного значения и рациональной связи с предметно-смысловой сферой.

Следующий шаг на пути перерастания модернистской художественности в постмодерную делают обэриуты, завершавшие в 1920–1930-х годах развитие исторического (классического) авангарда.

Обэриуты жили в такое время, когда укреплялась власть коммунистического проекта в его сталинском варианте. Формирующийся социалистический реализм нивелировал все индивидуальности, сурово требуя служить будущему, воплощающему идеалы социальной и личной гармонии. Обэриуты противопоставили аскетическому монизму советского искусства плюрализм творческих возможностей, акцентируя интерес к актуальному настоящему, изживая отчаяние, страх смерти, гнет тоталитарной действительности не в форме прямого отрицания или концептуальных рефлексий, то есть тематически, а путем высветления онтологических бездн художественно материализованного хаоса. Их иронические игры, бессмыслица и абсурд были способом заклинания жизненного кошмара без упования на счастливый исход и человеческие надежды, отсутствие которых они обратили в гарантии собственного самостояния перед лицом случайности, ставшей судьбой.

Позиции поэта-идеолога, создающего произведение как ответ на запросы политических инстанций социума, обэриуты противопоставили позицию поэта, не только избегающего всякой социальной ангажированности, но и находящегося как бы вне текста, превратив последний в арену самоговорящих голосов жизни, философского диспута самовывяляющихся сущностей. Автор в этих условиях становится производной текста, его активность творца проявляется теперь не в виде единоличной монологической деятельности, подчиняющей своей власти внутреннее пространство текста, а в виде подсобно-вспомогательной и посреднической деятельности медиатора. Он теряет власть над текстом, потому что не

выстраивает и не «облагораживает» его отбором слов и синтаксических сочетаний, разработкой единого, неукоснительно соблюдаемого стихотворного размера, утверждением себя ограничивающим центром. Происходит определенное отчуждение текста, при непрорисованности несомых им идей и концепций как следов замысла автора-демиурга. На первом месте оказывается сама художественная реальность, отрешенная от диктата авторской субъективности. Эта реальность во многом фиктивна, ибо образована означающими без означаемых, но с претензией выдать изображаемое, условное по своей природе, за безусловное.

Таким образом, постмодернистские тенденции, связанные с девальвацией гуманистических ценностей, игровым преодолением трагических аспектов существования, деконструкцией логоцентрического дискурса, проявляются уже в первой половине 20-го века в наиболее крайних видах авангардного творчества.

© Е.А. Васильева

Екатеринбург

ФЕНОМЕН «ОТКРЫТОГО СОЗНАНИЯ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ И.Ф. АННЕНСКОГО

В русской культуре рубежа XIX–XX веков прослеживается мощный античный контекст, связанный с потребностью века в универсализме и являющийся «тем метафизическим... и метаисторическим пространством, в котором воплощается пафос одновременности разновременных этапов, диалог культурных эпох и стилей».¹

Возрождение жанра античной трагедии связано с осмыслением мифа как архетипической формы сознания искусства, которая именно в театре, на сцене становится дискурсом. Эпоха русского Ренессанса находит в греческой трагедии некую универсальную структуру духовного опыта, которую представитель феноменологической школы А. Ахутин называет «открытием сознания»².

Скрытое и замкнутое в себе сознание, выражающееся в мифе, пробуждается с появлением трагедии, потому что она предполагает позицию отстраненного зрителя (позицию, внутренне присущую и драматургу, и актеру, и хору).

Четыре оригинальные трагедии И.Ф. Анненского на античные сюжеты («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия» и «Фамира-кифаред») «открывают» сознание зрителя, апеллируя к духовному повседневному опыту, который этот художник серебряного века осмысляет не на бытовом, а на мифологическом уровне. Три античные трагедии и одна сатирическая драма Анненского прочитываются нами как единый художественный текст, представляющий собой этапы развертывания «открытия сознания» героя, и этот процесс можно проследить как на сюжетно-образном, так и на уровне мифопоэтики.